

# **A textura como elemento da forma em Amazonas**

Didier Jean Georges Guigue  
Darlan Alves do Nascimento

## **Texture as a component of the form in Amazonas**

## Resumo

Pesquisa realizada com o apoio financeiro do CNPq, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Musicologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que teve como objetivo uma análise técnico-composicional buscando apontar as características inerentes a uma das obras do compositor Heitor Villa-Lobos: o Poema Sinfônico *Amazonas*. Considerado um dos compositores brasileiros de maior projeção internacional, Villa-Lobos configura-se representante de um período – o século XX – no qual a linguagem e o discurso musicais atravessaram mudanças significativas no nível de construção. No entanto, ainda é inexplicavelmente muito escassa a literatura de referência que trata da obra deste compositor de maneira sistemática, visando explicitar seus aspectos estruturais ou formais. Resolvemos experimentar a metodologia analítica proposta pelo musicólogo norte-americano Wallace Berry para a análise das texturas, no intuito de verificar até que ponto este componente exercia alguma função formal significativa e, portanto, podia contribuir para suprir, ainda que parcialmente, esta lacuna. Neste artigo, após uma breve descrição desta metodologia, iremos mostrar os resultados da nossa avaliação, concernente à contribuição da textura no plano da delimitação formal de *Amazonas*.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos, Wallace Berry, texturas

## Abstract

This research was developed in the ambit of the PostGraduate Program in Musicology of the Paraíba Federal University, having like objective a technical-composition analysis searching to point the inherent characteristics of one work by composer Heitor Villa-Lobos: the Symphony Poem *Amazonas*. Regarded like one of the brazilian composers with more International Projection, Villa-Lobos is representative of a period where the language and the musical discourse cross significant changes on the level of construction. However, it is still inexplicably very scarce the reference literature on this composer, that treats of your work in a systematic way, seeking to become explicit your structural or formal aspects. We decided to try the analytic methodology proposed by the North American musician Wallace Berry for the analysis of the textures, in the intention of verifying to what extent this component exercised some significant formal function and, therefore, it could contribute to supply, although partially, this gap. In this article, after an abbreviation description of this methodology, we will show the results of our evaluation, regarding contribution of the texture in the plan of the formal delineation of *Amazonas*.

**Keywords:** Villa-Lobos, Wallace Berry, Texture

Recebido em 01/09/2005

Aprovado para publicação em 10/11/2005

## A análise das texturas segundo Wallace Berry

A concepção de uma estruturação musical baseada nas transformações texturais não começou em um período relativamente próximo, como o Romantismo, mas sim a partir da polifonia da Idade Média, que acrescentou linhas à monofonia do Canto Gregoriano. A partir de então, a textura musical passou a se constituir um componente ativo na delimitação formal de obras pertencentes a todos os períodos que se seguiram.

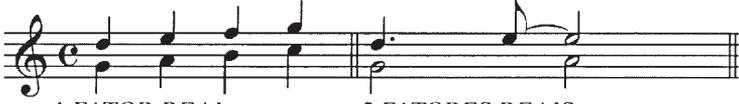
Sobre este respeito, Wallace Berry, no seu livro *Structural Functions in Music*, o qual apresenta análises estruturais, partindo, entre outros elementos, do aspecto *textural* da música, chama a atenção, em meio a uma abordagem sobre as mudanças texturais nos contextos de desenvolvimento e variação motívica, para a característica estrutural deste importante componente composicional nas músicas de várias épocas (Berry, 1987, p. 241).

Sendo assim, no que tange ao aspecto *textural*, ou seja, ao "tecido" musical, cabe enfatizar que a sua característica de estruturação (por exemplo, o emprego de uma textura descomplicada na exposição temática de uma obra e

de uma textura complexa na sua seção de desenvolvimento), perpassa quase todos os períodos históricos da música, em especial aqueles em que se privilegiou o uso de texturas relativamente densas permitindo uma maior diversidade de transformações. Contudo, a partir do final do Romantismo, essa concepção de estruturação passou a ser aplicada com maior intensidade e sistematização nas obras, tornando-se, portanto, um dos principais elementos da linguagem musical.

O aspecto textural da música tem sido amplamente abordado quanto às suas descrições (monofônica, polifônica, etc.).<sup>1</sup> Porém, de acordo com Berry, existe uma carência de explanação das modalidades de evolução da textura no espaço e no tempo musicais, em particular no que concerne às *progressões* e *recessões* (aumento e diminuição da complexidade da textura), as quais podem contribuir para estruturar as obras (Berry, 1987).

Segundo este autor, retomando, em tradução, a sua terminologia, a textura musical é constituída de *fatores reais* e *componentes sonoros*. O *fator real* corresponde a um único elemento de importância para as relações interlineares. Por exemplo, um movimento de duas vozes em 5<sup>as</sup> paralelas (homorrítmico-homodirecional-homointerválico) configura-se como sendo um único fator real; caso tivéssemos uma relação homodirecional-homointerválica mas não homorrítmica entre as duas vozes, poderíamos considerar a existência de dois fatores reais (Figura 1).

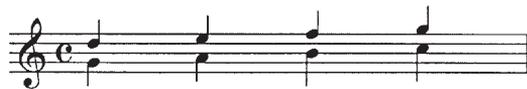


The image shows two musical examples on a five-line staff. The first example, labeled '1 FATOR REAL', consists of two parallel voices in a 5th interval, moving in the same direction with the same rhythm (quarter notes). The second example, labeled '2 FATORES REAIS', also consists of two parallel voices in a 5th interval, but the rhythms are different (one voice has a dotted quarter note followed by an eighth note, while the other has a quarter note).

1 FATOR REAL	2 FATORES REAIS
homorrítmico-homodirecional- homointerválico	homodirecional-homointerválico, mas não-homorrítmico

Figura 1 – Exemplos de *fatores reais*

Os *componentes sonoros* (Figura 2), por sua vez, correspondem às linhas musicais, ou seja, o número de vozes em atividade dentro de uma determinada textura, independente do ritmo que estejam executando. No caso do exemplo da Figura 2 (duas vozes soando em 5<sup>as</sup> paralelas), a textura apresenta, portanto, dois componentes sonoros.



2 COMPONENTES SONOROS

Figura 2 – Exemplo de *componentes sonoros*

Através de suas transformações *quantitativas* e *qualitativas*, ambas responsáveis pelas progressões e recessões, esses dois componentes atuam no sentido da delineação formal. O aspecto *quantitativo*, caracterizado pela densidade da textura, corresponde à quantidade de componentes sonoros sobrepostos (*density-number*) e ao grau de compressão em que eles se encontram dentro de um determinado espaço intervalar (*density-compression*). Para esta compressão, vão atuar diferentes fatores como dissonância, dinâmica e coloração. No que concerne ao aspecto *qualitativo*, vale ratificar a importância exercida pelas interações e inter-relações entre os componentes (relações de independência e interdependência), ou seja, o grau de concordância ou conflito configurado pelos diferentes tipos de textura (monofônica, polifônica, cordal, etc. – Figura 3).

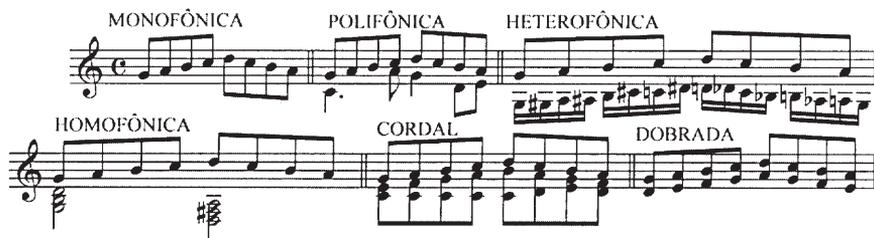


Figura 3 – Tipos de texturas

Berry afirma, ainda, que os "eventos" texturais, ou seja, as transformações tanto quantitativas como qualitativas dos componentes sonoros contribuem, em contraste ou convergência com outros elementos musicais (dinâmica, andamento, etc.), para a progressão e recessão texturais.

Na classificação de uma determinada textura, diversos fatores poderão atuar. Porém, o *ritmo* é o componente mais decisivo na configuração das relações interlineares (independência-interdependência). Contudo, não devem ser despercebidos as dissonâncias e o grau de proximidade no alinhamento vertical dos eventos.

Quanto à terminologia adotada e amplamente utilizada por Berry no tratamento e diferenciação dos diferentes tipos de texturas, ele cita os seguintes termos:

- 1) *polifônica* – trata-se de uma textura multivocal de considerável independência interlinear;
- 2) *homofônica* – consiste em uma voz principal acompanhada por um tecido subordinado;
- 3) *cordal* – refere-se a uma textura constituída essencialmente de acordes;
- 4) *dobramento* – caracterizado por vozes associadas homorrítmica-homodirecionalmente-homointervalicamente;
- 5) *espelho* – concerne a uma relação homorrítmica-homointerválica em direção contrária;
- 6) *heterofônica* – diz respeito à textura homodirecional (contorno paralelo), mas heterointerválica;
- 7) *heterorrítmica* – trata-se de um termo adotado em concordância com sua significação convencional (ritmos diferentes);
- 8) *sonoridade* – inclui todos os aspectos sonoros que a textura determina (incluindo dobramentos) e a coloração (incluindo articulação e intensidade das dinâmicas);
- 9) *contrapontística* – geralmente utilizada com o mesmo sentido de *polifônica*, trata-se de uma relação interlinear que engloba direção, conteúdo interválico, ritmo e outros parâmetros de diferenciação;
- 10) *monofônica* – corresponde a uma textura munida de uma única voz (monolinear).

No que concerne aos parâmetros mais importantes na compreensão de determinadas condições texturais, Berry aponta o *ritmo* (homorrítmico, heterorrítmico e contrarrítmico), a *direção* (homodirecional, heterodirecional e contradirecional) e o *conteúdo interválico* (homointerválico, heterointerválico e contrainterválico).

Com relação ao *dobramento*, seu grau de independência ou interdependência interlinear depende unicamente da dissonância e do espaçamento entre os componentes dobrados. Para exemplificar, um dobramento por intervalo de 2ª torna-se mais conflitante, devido ao pequeno espaçamento e a dissonância gerada, do que um intervalo maior. Sendo assim, o dobramento por intervalos perfeitos, como a oitava, ou intervalos consonantes, como a 3ª e a 6ª, configuram

grande interdependência entre as vozes. Tais dobramentos, em especial os de oitava, possuem grande importância na ampliação e diminuição do *espaço textural* (âmbito). Em consequência disso, eles também contribuem para a progressão e recessão musicais, ou melhor, para reforçar os contextos de exposição temática, desenvolvimento e conclusão de uma determinada obra.<sup>2</sup>

### **Amazonas – síntese histórica**

Obra datada de 1917, *Amazonas* é um Poema Sinfônico que Villa-Lobos compôs a partir de um conto indígena do seu pai, Raul Villa-Lobos. Apesar de configurar-se uma obra dotada de procedimentos composicionais utilizados na música tradicional como, por exemplo, as conhecidas técnicas de *variação motívica* e *desenvolvimento temático*, *Amazonas* está repleta de elementos da linguagem musical de Debussy como, por exemplo, a freqüente utilização de texturas dobradas em acordes de quintas e quartas paralelas, as escalas de tons inteiros e a irregularidade de ritmo. Contudo, em alguns momentos, o ritmo adquire força direcional e poder estrutural, que seriam mais característicos da linguagem do primeiro Stravinsky.

Diferente da estética debussysta, onde o *descrever* cede lugar ao *sugerir*, no *Amazonas* Villa-Lobos consegue atingir um alto grau de *descrição* como, por exemplo, nas partes finais da obra, onde o compositor consegue ilustrar musicalmente e de forma bastante eloqüente os paratextos *O Abismo* e *O Precipício*.

No que concerne à data da obra, segundo Mário de Andrade (apud Coli, 1998), Villa-Lobos datava suas músicas do ano em que eram "espiritualmente" concebidas em vez da data em que tinham sido realmente finalizadas.<sup>3</sup> Tal fato podia tornar artificialmente pioneiras a criação de determinadas concepções musicais e, neste prisma, foi responsável pela desconfiança de Mário de Andrade com relação à data que Villa-Lobos datou o *Amazonas*.

Mário de Andrade afirma que as obras de Villa-Lobos, apresentadas em seus concertos até aproximadamente 1923, eram dotadas de *européismos sintáxicos* e *debussismos vocabulares* e que só a partir de então, ou seja, após a Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos se voltou para o folclore como solução nacional para a sua música. Cabe, aqui, citar as fases composicionais de Villa-Lobos

apontadas por Mário de Andrade:

- 1) caráter europeu, inspirado no Impressionismo e nos processos composicionais de Debussy (sinfonias, música religiosa e obras de câmara);
- 2) antiimpressionista, influência de Stravinsky, apego ao nacional ("Cirandas", "Choros") – após a revolução de 30, obras de caráter didático e político (peças educativas);
- 3) retorno à composição livre ("Bachianas").

Sendo assim, *Amazonas*, por apresentar tanto elementos da linguagem de Debussy como de Stravinsky, por estar construída sobre uma temática voltada para o índio (característica do nacionalismo brasileiro) e, ainda, segundo as pesquisas de Mário de Andrade, devido à dúvida referente à data em que foi composta, pode, ao nosso ver, ser perfeitamente enquadrada nas duas primeiras fases composicionais de Villa-Lobos citadas anteriormente.

## Metodologia

### Problemática e procedimentos

Apesar de figurar entre as maiores composições de Villa-Lobos, não existem muitas fontes de referência sobre o *Amazonas* que tratem da obra de maneira sistemática e analítica. Além de poucos, os textos que se direcionam de maneira direta ou indireta a este Poema Sinfônico não se apresentam, em sua maioria, adequados para a aquisição de conhecimentos relativos aos processos composicionais de estruturação musical empregados por Villa-Lobos.<sup>4</sup>

Acerca da importância desta obra, vale destacar algumas reflexões de Mário de Andrade, referindo-se ao caso de obras em que Villa-Lobos demonstra um alto nível de coerência e estruturação, mesmo em músicas de longa duração como, por exemplo, o *Amazonas* e os *Choros nº 10*. Referindo-se ao *Amazonas*, esclarece Mário de Andrade: "...o *Amazonas* que é de longa duração, se apresenta com uma lógica e uma audácia admiráveis de desenvolvimento temático.

Deste ponto de vista considero mesmo *Amazonas* duma perfeição muito rara.”

Nesse sentido, resolvemos aplicar nesta obra a metodologia de Berry para, em primeiro lugar, validá-la através de um contato experimental e, em segundo lugar, proporcionar subsídios fiáveis sobre a estruturação da obra.

Além do uso da abordagem analítica de Berry, também foram adotadas algumas concepções de outro importante teórico, Robert Cogan. Este, por sua vez, apresenta teorias que se encontram em estreita relação com as idéias de Berry, basicamente no que tange às noções de *interação* e *complementaridade* musicais. Tais conceitos tornar-se-ão, aos poucos, mais esclarecidos para o leitor.

Sendo assim, Cogan também contribui de forma significativa para o desenvolvimento deste estudo. Suas concepções analíticas exerceram, no decorrer da pesquisa, importantes papéis no plano da fundamentação, esclarecimento teórico e aplicação prática de uma observação voltada para a *relação* (interação e complementaridade) entre os elementos que compõe a estrutura da obra. Em vez de um ponto de vista unilateral e fragmentado, que visa um estudo isolado de cada elemento composicional (material temático, timbre, métrica, dinâmica, entre outros), a *textura*, objeto principal desta investigação, foi em vários momentos abordada junto com outros componentes estruturais do *Amazonas*. Isso permitiu obter, sistematicamente, a maneira pela qual Villa-Lobos articulou a sua forma musical.

Inicialmente, foi efetuado um mapeamento geral de todas as variações texturais ocorrentes em *Amazonas*. Esse mapeamento foi realizado através da utilização da representação numérica das mudanças espaciais e temporais de caráter textural ocorridas na obra<sup>5</sup> (ver Anexo 1 – Representação numérica das texturas). Uma vez que essa representação numérica contém todos os dados quantitativos e qualitativos necessários para a identificação dos pontos cruciais da forma, foi construído, portanto, um gráfico das texturas contendo a evolução dos eventos texturais ocorrentes na obra<sup>6</sup> (ver Anexo 2 – Gráfico das texturas).

### **Exemplificação do processo de mapeamento das texturas nos 4 primeiros compassos de *Amazonas***

Para esclarecer a metodologia adotada, iremos mostrar o processo de mapeamento das texturas dos 4 primeiros compassos (Figura 4), processo que

aplicamos à obra completa. Este estudo balizou-se nos momentos de queda e ascensão *qualitativa* e (ou) *quantitativa* das texturas. Sempre é válido, para uma melhor compreensão das nomenclaturas utilizadas, lembrar ao leitor, por exemplo, que quando for mencionada a palavra *qualidade*, estaremos nos dirigindo ao número de *fatores reais*, os quais correspondem às relações interlineares de conflito (por exemplo, polifonia) e concordância (por exemplo, homorritmia) do tecido musical e, quando for mencionado o termo *quantidade*, estaremos falando, diretamente, da *densidade* textural, ou seja, o número de componentes sonoros (linhas musicais).

**Amazonas (Poema Sinfônico) H. Villa-Lobos (Rio, 1917)**  
**CONTEMPLAÇÃO DO AMAZONAS**

1	4	1	5	2	2
(1,3)-	1	1	1	5	1
				2	2 - (4,2)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 4 – Mapeamento dos 4 primeiros compassos de "Amazonas"

No 1º compasso, o motivo gerador apresentado pelas trompas (semínimas) corresponde a apenas 1 fator real dotado de 1 componente sonoro. No terceiro tempo do 1º compasso – 1,3<sup>7</sup>, o ataque simultâneo em colcheias da flauta, corno inglês e clarinetes caracteriza, portanto, um aumento qualitativo e quantitativo da textura que consta de 2 fatores reais dotados de 5 componentes sonoros. No 2º compasso, a semibreve das trompas junto com a repetição do motivo (desta vez, na viola de amor) marca uma diminuição apenas em um nível quantitativo da textura, a qual passa a ter apenas 2 fatores reais e 2 componentes

sonoros. A partir do 3º compasso, o acréscimo dos clarinetes, clarinete baixo e dos fagotes às semibreves em uníssono da viola de amor e das trompas virá iniciar um aumento quantitativo da textura, caracterizado por 2 fatores reais e 6 componentes sonoros. No início do 4º compasso, o acréscimo das flautas, dos violinos e, no segundo tempo (4,2), dos contrabaixos vai gerar uma textura dotada de 5 fatores reais e 12 componentes sonoros.

## **A textura como elemento da forma**

Tomando como base as concepções de teóricos como Berry e Cogan, os quais privilegiam uma visão global da obra musical, onde os elementos atuam em relação de interação e complementaridade, esta análise não poderia desprezar as funções exercidas por outros parâmetros musicais. Dessa forma, apesar deste estudo fundar-se no elemento *textura*, não serão excluídos demais componentes como: dinâmica, métrica, andamento, material temático, entre outros. A observação das transformações sofridas por este conjunto de componentes, os quais se encontram, muitas vezes, em estreita relação uns com os outros, propiciou uma representação da estruturação formal do *Amazonas*.

Através dos resultados obtidos pelo mapeamento da evolução das texturas, chegou-se à conclusão de que Villa-Lobos configurou a forma musical de seu Poema Sinfônico em seis "momentos"<sup>8</sup> (partes ou seções) de proporções distintas. Um fator que merece ser mencionado é que apesar de *Amazonas* apresentar vários paratextos auxiliando a descrição musical do conto de Raul Villa-Lobos, nem sempre estas indicações implicam em separações seccionais da obra.

O primeiro momento (*Seção A*) do *Amazonas* tem início a partir do compasso inicial e vai até o compasso 49,4. Seguindo um procedimento bastante utilizado desde a polifonia modal, Villa-Lobos apresenta, no início da obra, uma textura de pouca densidade (rarefeita) direcionando, dessa forma, a atenção do ouvinte para a exposição do motivo gerador de toda esta seção. O motivo é tocado por uma trompa solo e, logo em seguida, repetido pela viola de amor (Figura 5).

Uma progressão quantitativa e qualitativa da textura musical no início da obra (parte de 1 fator real e 1 componente sonoro – compasso 1, para 5 fatores reais e 13 componentes sonoros – compasso 4, 2; ver Anexo 1 – compasso 1 ao 4, 2



1 1 1  
2 11 3 - (47.2) 3 4 - (48.3) 2 1 - (49.4)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 6 – Textura, dinâmica e andamento no fim da Seção A

deixando à mostra o novo motivo introduzido pelo corno inglês no compasso 52 (Figura 7).

Seu início é marcado por um aumento na quantidade e na qualidade textural que parte de 3 fatores reais e 5 componentes sonoros (compasso 50) para, já no compasso 57, chegar a 7 fatores reais e 9 componentes sonoros (ver Anexo 1 – compasso 50 a 57 e Anexo 2 – textura 90 a 98). Esta seção, ao fazer uso, também, do material temático da Seção A (por exemplo, o solo de cítara a partir do compasso 53), talvez pudesse ser considerada como uma continuação daquela. No entanto, a recessão e sucessiva progressão da textura musical provocada entre os compassos 49,4 e 50 concorrem para separar estes distintos momentos da obra. Afinal, alguns elementos complementares da Seção B

Solo 1.º

Flauta

Corno Inglês

Clarinete em A

Trompa em F

Trompa em E

Harpa

Violoncelo

Motivo

Solo 1.º con sord.

*pp*

*f*

*mf*

*ff*

*f*

Harm. Todos

(4)

1

1

1-(50,3)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 7 – Textura e motivo do corno inglês (início da Seção B)

como a mudança da *métrica* (passando a ser 3/4 no compasso inicial da seção), o novo *material temático* introduzido logo no início pelo corno inglês, o motivo dos efeitos (*timbres*) gerados pelos harmônicos das cordas e, ainda, a mudança de andamento (passando de *Andante-Seção A* para *Moderato-Seção B*) também contribuem para classificarmos este momento como sendo relativamente distinto do anterior (Figura 8).

Nesta seção, os componentes sonoros atingem duas vezes seu valor máximo (nos compassos 81,4; 82; 83; 89 e 90 – ver Anexo 1 – compassos 81,4; 82; 83; 89 e 90; e Anexo 2 – texturas 127, 128, 129, 135 e 136).

O final desta seção apresenta uma queda na textura que parte de 7 fatores reais e 13 componentes sonoros (compasso 100,4) para 1 fator real e 1 componente sonoro (compasso 106-108). Nesse caso, Villa-Lobos não empregou ne-

ANDAMENTO (INÍCIO DA SEÇÃO B)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 8 – Textura, métrica, material temático, timbre e andamento (início da Seção B)

nhum elemento complementar reforçando o contexto final dessa seção. Aqui, a *textura* se encarregou sozinha de determinar o fim da seção (através da recessão), preparando o “momento” seguinte (ver Anexo 1 – compasso 100,4 a 108 e Anexo 2 – textura 151 a 161).

O terceiro momento (*Seção C*) inicia-se no compasso 109 (“A Dança Sensual da Jovem Índia”) e vai até o compasso 285. Como nas duas seções anteriores, Villa-Lobos novamente utiliza, no início desta, uma textura simples com poucos fatores reais e componentes sonoros, conseguindo, assim, realçar o novo tema exposto logo no começo (compasso 109) pelo violoncelo que será desenvolvido durante esta seção. Começa, então, uma progressão quantitativa e qualitativa da textura (parte de 1 fator real e 1 componente sonoro – compasso 111, para 5 fatores reais e 22 componentes sonoros – compasso 119; ver Anexo 1 – compasso 111 ao compasso 119 e Anexo 2 – textura 164 a 174). Contribuíram como elementos complementares da textura, na separação entre esta seção e a anterior, a mudança de *métrica* (passa a ser 2/2), o novo *material temático* dos violoncelos e a mudança de *andamento* (passa a ser *Andante* – Figura 9).

ANDAMENTO (INÍCIO DA SEÇÃO C)

Andante calmo  $\text{♩} = 50$  Complementar

Cyth.

Solo 1.<sup>o</sup>

Cello

*f* (ligado e muito arrastado) Rall.-----

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 9 – Textura, métrica, material temático e andamento (início da Seção C)

Nesta seção – a mais longa de todo o *Amazonas* (um característico desenvolvimento) – podemos encontrar não só novos elementos como também a recorrência a materiais utilizados, por exemplo, na Seção B. Isso ocorre no compasso 189, quando os violinos (dobrados com piston) executam uma variação rítmica por aumentação sobre o motivo do corno inglês do início da Seção B.

Nesse momento da obra, vamos verificar, ainda, o aparecimento de dois pontos culminantes qualitativos, ou seja, os fatores reais vão atingir seu valor máximo. Isso ocorre nos compassos 163,2 e 165,2 (ver Anexo 1 – compasso 163,2 e 165,2 e Anexo 2 – textura 224 e 228).

O final desta seção, assim como nas anteriores, também se caracteriza por uma recessão da textura que parte de 6 fatores reais e 26 componentes sonoros (compasso 282) para 3 fatores reais e 20 componentes sonoros (compasso 285) – ver Anexo 1 – compasso 282 ao 285 e Anexo 2 – textura 358 a 361). Neste final, um *dim* escrito 4 compassos antes do fim e no penúltimo compasso, um *rall.*, irão atuar como fatores complementares da recessão textural reforçando a transição desta seção para a posterior (Figura 10).

O quarto momento (*Seção D*) tem seu início no compasso 286 (“A Ânsia do Monstro”) e vai até o compasso 294. Semelhante às seções anteriores, esta também se inicia com um aumento quantitativo e qualitativo da textura que parte de 5 fatores reais e 14 componentes sonoros (compasso 286) para 9 fatores reais (mais um “estouro” qualitativo) e 29 componentes sonoros (compasso 288,2) – ver Anexo 1 – compasso 286 ao 288,2 e Anexo 2 – textura 362 a 367).

Nesta seção – uma das mais curtas da obra (funcionando, provavelmente,

Complementar

*Rall.*

*ppp*

(3)	
10	1
2	1
(7)	(18)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 10 – Textura e *rall.* no fim da Seção C (2 últimos compassos)

como uma transição para a seção posterior) – Villa-Lobos novamente utilizou materiais empregados em momentos anteriores. Como exemplo disso, podemos verificar a aplicação, mais uma vez, da técnica de variação por aumentação. Sobre o motivo do corno inglês no início da Seção A, Villa-Lobos aplica esta técnica ao ritmo dos oboés no compasso 287 (início da Seção D).

Assim como nas seções anteriores, Villa-Lobos também utiliza, no início desta, alguns elementos complementares (a métrica passa ser 4/2 e o andamento passa a ser *adagio* – Figura 11).

A ÂNSIA DO MGNSTRO  
Adagio  $\text{♩} = 60$  Complementar

4	4
2	2
2	2
2	9
2	2
(4)	(4) - (286,3)

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 11 – Textura, métrica e andamento (início da Seção D)

Partindo de 7 fatores reais e 20 componentes sonoros (compasso 291,3) para 1 fator real e 1 componente sonoro (compasso 294,4), o final desta seção ocorre da mesma maneira que nas anteriores, via recessão textural (ver Anexo 1 – compasso 291,3 ao 294,4 e Anexo 2 – textura 375 a 379). Nesse caso, apenas a textura atuou como elemento seccional, sem o auxílio de qualquer elemento complementar.

O quinto momento (*Seção E*) tem início no compasso 295 e é caracterizado por providenciar a progressão textural maior e de mais força estrutural de todo o *Amazonas*.

Partindo de apenas 1 fator real e 1 componente sonoro, Villa-Lobos chega até o máximo de fatores reais (9) em pontos bastante próximos (compassos 312,4; 317,4; 318 e 319 – ver Anexo 1 – compassos 312,4; 317,4 318 e 319; ver Anexo 2 – texturas 401, 407, 408 e 409).

A separação entre a seção anterior e esta se dá, *a priori*, pelas variações da textura. Contudo, as mudanças de *métrica* (passa a ser 4/4) e de *andamento* (passa a ser *allegro*) atuam como elementos complementares da textura (Figura 12).

Complementares

Allegro molto ♩ = 116

Tutti

Cello

Bass

1.ª e 2.ª Est.

pppp

pp

Solo 3.ª Est.

1

2

1

FONTE: Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris.

Figura 12 – Textura, métrica e andamento (início da Seção E)

Com isso, ele consegue direcionar o clímax da obra para o final, obtendo, portanto, um alto grau de complexidade textural. O súbito final desta seção ("O Abismo" – compasso 320) já se apresenta suficientemente conclusivo para a obra (queda abrupta dos fatores reais e componentes sonoros – de 9 fatores e 19 componentes no compasso 319, para 1 fator e 5 componentes no compasso 320 – ver Anexo 1 – compasso 319 e 320 e Anexo 2 – textura 409 e 410).

Contudo, Villa-Lobos decide criar uma espécie de "Coda" para encerrar a obra. Isso, indubitavelmente, aumenta a expectativa para o seu "Finale". É, portanto, no compasso 321 (ver Anexo 1 – compasso 321 e Anexo 2 – textura 411), onde tem início o sexto momento (Seção F). Aqui, Villa-Lobos emprega os mesmos materiais da Seção E, caracterizando esta parte da obra como uma simples continuação subitamente interrompida daquela. Dessa forma, Villa-Lobos reitera a técnica composicional aplicada na Seção E: uma grande progressão faz a textura alcançar, mais uma vez, o valor máximo de fatores reais da obra. Isso se dá nos compassos 324,3 e 325 (ver Anexo 1 – compasso 324,3 e 325 e Anexo 2 – textura 417 e 418).

A partir desse ponto até o final ("O Precipício" – compasso 332), independente de algumas oscilações texturais, Villa-Lobos consegue realizar, como nas conclusões das seções anteriores, uma recessão quantitativa e qualitativa da textural

No que concerne à aplicação experimental e validação da metodologia de Berry para a análise dos processos de definição e evolução das texturas, pensamos ter mostrado que essa metodologia se prestou de forma satisfatória para a nossa proposta, pois através do seu uso e do acréscimo de alguns procedimentos de representação dos resultados analíticos, pudemos evidenciar que a textura pode ser abordada e analisada como um componente funcional intrínseco da linguagem do compositor. Mostramos que os pontos de queda e ascensão quantitativa e qualitativa da textura poderiam, sozinhos, desenhar uma articulação macroformal da peça, o que comprova a sua importância na hierarquia dos componentes estruturantes, sem no entanto perder de vista que, na densa, complexa, multifacetada e eclética estética do compositor, nenhuma dimensão musical procede de forma completamente independente e isolada. Pelo contrário, a textura é mais um dos elementos que, associado e interligado às demais dimensões, contribui para gerar e articular a forma. A nossa perspectiva, que escolheu privilegiar a textura, é provavelmente apenas uma das várias portas de entrada para uma análise sistemática de *Amazonas*.

---

## Notas

<sup>1</sup> Conforme os autores: Piston, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton, 1955; Carvalho, Reginaldo. *Teoria Musical*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1997; entre outras. Bennett, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

<sup>2</sup> Na metodologia de Berry, o dobramento textural em uníssono não surte influência na densidade, mas sim, na coloração e sonoridade (Berry, 1987).

<sup>3</sup> Aspas de Mário de Andrade.

<sup>4</sup> Conforme os autores: Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981; Béhague, Gerard. *Music in Latin América. An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979; Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981; entre outras.

<sup>5</sup> Esta representação numérica foi extremamente reduzida (adaptada) no intuito de atender aos propósitos e ao formato deste artigo. Daí a ausência de determinados compassos.

<sup>6</sup> Os valores máximos de fatores reais e componentes sonoros obtidos em toda a obra foram elevados a 100 (100%), guardando as relações proporcionais com os demais valores, a fim de se obter uma melhor visualização, no gráfico, do entrecruzamento das linhas.

<sup>7</sup> Foi adotada esta forma de representação de cada tempo do compasso a fim de se obter uma maior precisão na análise; assim, (1,3) significa terceiro tempo do primeiro compasso.

<sup>8</sup> Será utilizado o termo *momentos* em lugar de *movimentos*, uma vez que, na música do século xx, não há mais a noção de deslocamento (portanto, movimento) de uma região tonal para outra (técnica comum à tradição clássica de composição).

---

## Referências

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987. 447 p.

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzy. *Sonic Design – The nature of sound and music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976. 496 p.

COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. 420 p.

GUIGUE, Didier. *Princípios de articulação na música homofônica tonal e metodologia elementar de análise formal*. Apostila para curso de graduação em música. João Pessoa: UFPB-CCHLADM, 1997. 53 p.



## ANEXO 2 – GRÁFICO DAS TEXTURAS

